

التوحيد والفن^(٢)

د . إسماعيل فاروقي

في طبيعة العمل الفني الديني

إن السؤال الأساسي الجوهرى في دراستنا هذه هو: ما طبيعة العمل الفني الديني؟ إذ من مثل هذا السؤال يجب أن تبدأ أي محاولة جادة هنا - وحين نصل إلى تحديد واضح وقاطع لما يجعل العمل الفني دينياً نستطيع، إذن، أن نتقل إلى مشكلتنا الرئيسية والمقصودة في هذه الدراسة، وهي تحديد ما يجعل العمل الفني الإسلامي إسلامياً. غير أننا حين نمعن النظر في المشكلة الرئيسية نجدها بدورها متفرعة عن سؤال أصلي هو: ما العمل الفني؟ إن الأجابة على هذا السؤال تحدد وتوضح طبيعة العمل الفني، مما يساعدنا على كشف السمات والخصائص التي تحدد صفته الدينية أو غير الدينية، على أننا نرى معالجة هذه الأسئلة أولاً في الثقافات السابقة للإسلام: الإغريقية أو الرومانية، المسيحية، واليهودية تمهيداً لدراسة موقفه في الفصل التالي.

١ - الأساس التقليدي وطبيعة العمل الفني الديني:

ليس العمل الفني تقليداً للطبيعة، لا، ولا هو تقريراً أو إعادة إخراج لما أوجدته، فالفنان هو الإنسان الذي يستشف في الطبيعة ما تحاول الطبيعة - وإن فشلت ألف مرة ومرة - أن تبدعه... هو الذي يفهمها في لغتها خارجاً في لغتها

غير الواضحة، ثم يصوغ شكلاً ثابتاً— و ربما تصويراً خيالياً— لحينها ورغباتها، وحتى لنزعاتها أو أطوارها الغريبة. ومن الواضح أن مضمون العمل الفني قد يكون جميلاً، أو قبيحاً، أو لا جميلاً ولا قبيحاً، معتمداً في هذا كله على نوع الحنين ونوع الرغبة ونوع الميل في الطبيعة الذي أراد الفنان معالجته. فالإنتاج ذاته— أي العمل الفني— يصبح أصيلاً أو مزيفاً، عظيماً أو عادياً، اعتماداً على قدرة الفنان على تحريك المشاهد إلى ما وراء الظاهرة الفنية ذاتها، إلى ما هو خارج الطبيعة وإن أمكن قراءته خلالها.

لكن ما الطبيعة؟ نحن نعني بالطبيعة هنا كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يعد موضوعاً للتجربة الإنسانية— باختصار، «كل الأبعاد الزمانية والمكانية»، أو «العالم»، ولهذا فإن كل شيء يمكن أن يعتبر موضوعاً للإبداع الفني، وكل شيء يمكن أن يكون متضمناً لأفكار أولية أو جوهرية. إلا أن بعض هذه الأفكار تعتبر أكثر خصوبة كمصادر للوعي المسبق لدى الإنسان، كما تعتبر مهمة أكثر من أي شيء آخر— بالنسبة له. ولا نشك في أن المصطلح «إنسان»، ذاته، يعتبر مصدراً لمثل هذه الأفكار الأولية، وأن ما نعرفه خلاله، كمحور للتعبير الفني، يعد من أهم هذه المصادر وأعظمها. إذ من المؤكد أن تصور الإنسان فنياً يمكن أن يعكس أفكاراً لا نهائية، وخاصة تلك الأفكار الهامة التي هو قادر على تمثيلها. وأهمية الإنسان فوق هذا كله حتمية إلى الدرجة التي يمكن معها للمخلوقات الأخرى أن تدرك قدراً من الكرامة والأهمية، فقط حينما يصبح تمثيلها الفني مرتبطاً بتمثله هو. على أن هذا الارتباط إنما يتألف من المعاني الجمالية التي يدركها الإنسان خلال هذه المخلوقات، وحينئذ تصبح هذه المخلوقات ذاتها تعبيرات فنية غير مباشرة عن الإنسان.

إذا كان مضمون التمثيل الفني لشيء ما، كشجرة، أو حيوان، هو الفكرة الأولى— كما اشتقها الفنان من نوعية هذا الشيء أو الشجرة، أو الحيوان— وإذا كانت هذه الفكرة الأولى تستلزم مغزى خاصاً في علاقتها بالإنسان، فإن السؤال

الرئيسي هو: ما الفكرة الأولى للإنسان؟ الفكرة الأولى للإنسان هي تركيب لا نهائي من المعاني، تعكس الأعمال الفنية الأصيلة، بعضاً أو مجموعة- من معالمها. وكما أن هذا التركيب ذاته لا نهائي، فإن كل معنى من المعاني لا نهائي في أعماقه. ونتيجة لهذا فإن الفنان، مهما يسير من أغوار الطبيعة البشرية، فإن تمثله للإنسان إنما يوحى ببعض الحقيقة الإنسانية، ولا يمكنه مطلقاً الإحاطة بها كلها، وبنفس الدرجة فإن متلقى الفن المثقف، مهما كانت فراسته، إنما يكشف في العمل معنى جديداً ضمن المعنى أو المعاني اللانهائية التي يعبر عنها.

هذا التحليل السابق للعمل الفني ينطبق تماماً على فني التصوير والنحت حيث الإنسان هو الموضوع المتمثل. ففي التصاوير الملونة وفي النحت حين يكون الموضوع الرئيسي هو الإيحاء ببعض خصائص «الطبيعة» البشرية، تصبح الفكرة الإنسانية، (أي الدعوة إلى جعل الإنسان معياراً لكل شيء). صريحة ومباشرة. أما في الفن المعماري أو في هندسة الحدائق والمياه. فإن الفكرة الإنسانية توجد بصورة غير مباشرة، إذ تستمد عناصر الطبيعة المكوّنة للعمارة أو الحديقة أو النافورة مغزاها الفني من كونها معبرة عن «طبيعة» إنسانية. وأما في حالة الشعر والأدب بصفة عامة فإن الفرق الوحيد هو أن مجال التعبير لا يزال أبعد في كونه غير مباشر. فهنا تنتج كلمات الشاعر أو الأديب تصوراً عن الإنسان في خيال السامع (أو القارئ)، وهذا بدوره يشكل الوسط الإيحائي لطبيعة الفكرة الإنسانية الأولى. وفي حالة الموسيقى، كذلك، فإن البيئة الصوتية إنما قصدت لتعبر- عن طريق تنالي الألحان والأنغام والإيقاعات- عن «الطبيعة» الإنسانية، مباشرة، وبدون لجوء إلى تصورات الخيال على الإطلاق.

٢ - في طبيعة العمل الفني الديني:

لا بد من التفريق بين الطبيعة الطابعة وهي التي تعطي للشئ هويته فتجعله

ما هو عليه، والطبيعة المطبوعة، وهي واقع الشيء بعد أن طُبِع. فالأولى أولية تعرف بالحدس، والثانية محسوسة تعرف بالتجربة. الأولى حركية لا تحصر ولا تقاس، والثانية ساكنة محصورة قابلة للقياس لأنها في التاريخ.

لهذا نجد أن «طبيعة» الإنسان الطابعة، مثل طبيعة أي كائن آخر في الوجود، لا نهائية. وهذا البعد، أو لا نهائية الإنسان، هو الذي دفع بالفنانين الإغريق القدامى إلى أن يروا الحقيقة القدسية في وخلال الإنسان، فمذهبهم الطبيعي أو الإنساني يقوم لا على أخذ «الطبيعة المطبوعة» كمعيار، ولكن على إدراك الطبيعة الطابعة واقتناصها في تمثل الفنان للإنسان. وهذا لا يعني حلول الحقيقة غير المدركة أو القدسية في الإنسان، ولكن- بالأحرى- اعتبار «طبيعة» الإنسان الساحرة الموهلة اللانهائية كما لو كانت هي عينها تلك الحقيقة القدسية التي تفوق الإدراك. فمن لا يدرك في تمثال أبوللو أو لأفروديت، لنتيجونا أو لأوديب أكثر من مجرد «طبيعة مطبوعة»* يصبح تقييمه له قاصراً، مهما وصف تلك الطبيعة بالعمق والتنوع والجمال. ومن ناحية أخرى، فإنه لكي ندرك هذه الأعمال الفنية كما أدركها الإنسان الإغريقي نفسه، لا يكفي أن نقصر نظرتنا «للطبيعة الإنسانية»، التي تعبر عنها تلك الأعمال على أنها «بشرية» بل لا بد أن نعتبرها أساسية، ولا نهائية، ولا مدركة- أو باختصار، «قدسية». هنا يصبح العمل الفني- على الأقل بالنسبة للإغريقي- دينياً، حيث تصبح التجربة الجمالية للتمثال الرخامي، أبوللو، هي نفس التجربة الدينية لمفهوم الألوهية.

٣ - العمل الفني الديني في المسيحية:

نظراً لأن المسيحية تعتبر بلورة سامية لوعي ديني سام فإنها كافحت ضد التجربة الجمالية الدينية الإغريقية. ولكن حينما تحول مركز القوة المسيحية

* تأتي عبارة «الطبيعة المطبوعة» في هذا البحث ترجمة للمصطلح اللاتيني *natura naturata* كما تأتي عبارة «الطبيعة الطابعة» ترجمة للمصطلح *natura naturans*.

إلى العالم الهيليني فقدت المسيحية قدرتها على مواصلة الصراع وأصبحت نفسها هلينية الطابع. ومع ذلك، فقد احتفظت ببعض أصولها السامية، ومن ثم كان الفن البيزنطي مرآة انعكس عليها كلا الطابعين الفكريين. فلقد كان الفنان البيزنطي غير مهتم بالتعبير عن الطبيعة الطابعة للانهائية في الإنسان. وهذا قدر مؤكد في فنه. فوعيه بالألوهية المنزهة منعه من الانزلاق في أدنى خلط بين الحقيقة القدسية وبين الطبيعة. وأصالته السامية بالرغم من تأثرها بالفكر الهيليني كانت قوية بالدرجة التي جعلته يقاوم النزعة الطبيعية في التراث الإغريقي. ولكنه لم يذهب أبعد من ذلك، إذ أن هذه الأصالة السامية أصبحت ضعيفة خاصة بعد الاعتقاد بالتثليث وبعد أن لبست المسيحية ثوباً غنوصياً هيلينياً في مؤتمر نيقيا، ومن ثم فإن الفنان في بحثه عن الحقيقة المنزهة لم يقف عند حد معين.

إن أهم عمل فني أنتجه الفنان البيزنطي هو الأيقونة (صورة القديس)، وفيها يتمثل الإنسان والطبيعة معاً بطريقة تم له فيها إنجاز كل الوظائف الممكنة للعمل الفني الديني. وهذه الأيقونة تختلف عن العمل الفني الديني الإغريقي من وجوه ثلاثة:

فأولاً: إن تمثل الطبيعة فيها لا يبدو طبيعياً (naturalistic)، بل على العكس تماماً. فلقد كانت الطريقة السامية في التعبير، وهي اتباع أنماط تعبيرية تخالف الأنماط الطبيعية (التأسلب أو stylization)، معروفة لدى الفنان البيزنطي، بل وقد استخدمها بالفعل معارضاً وجهة النظر الإغريقية. وكأنه باستخدامه لهذه «النمطية التعبيرية» في أعماله إنما قصد إلى تنبيه مشاهدي فنه إلى أن «الطبيعي» لا يعني ولا يساوي «الحقيقة المنزهة» من حيث يكون الطبيعي مشاهداً بالحس.

وثانياً: طالما أن الحاجة إلى تعبير إيجابي عن الحقيقة المنزهة لا تزال تبدو ملحة بالنسبة للفنان البيزنطي، ومع ذلك لم تجد مثل هذا التعبير، فقد لجأ إلى

مضمون العمل الفني ، واستخدمه لهذا الغرض . وهكذا أصبح تصويره للإنسان والطبيعة خاضعاً لإطار عام هو أن النتاج الفني أصبح لوحات تروي قصة حياة المسيح والأمثال التي تنسب إليه وتُروى عنه . وأصبحت القيمة الجمالية ، أو الإبداع الحسي عرضاً ، كما أصبح العمل الفني هو القصة التي يوضحها في شكل تصويري . وثالثاً: بدا الفنان البيزنطي ، برغم هذا كله ، وبسبب حنينه الجارف نحو الحقيقة النهائية ، مدفوعاً إلى التعبير عنها في أي شكل ؛ ومن ثم ، كان الرمز (الصليب ، الحمل ، الراعي ، السمك ، الخ) ، والنص (اقتباسات من الكتابات المقدسة) ، هما ملجأه الأخير ، وكأنه أراد بهذا أن يوحى لمشاهدي فنه ، أيا من كانوا ، أن نتاجه الفني إنما يتحدث «عن» الحقيقة المنزهة ، التي هي الله .

وبينما رأى الوثني الإغريقي الإله في الفكرة الأولى الثابتة عن الإنسان والطبيعة ، فإن المسيحي الهيليني رآه مباشرة ، في صورة مؤسّلة - كاريكاتيرية - للإنسان ، وغير مباشرة ، خلال لوحات روائية عن الإيمان ، تلك اللوحات التي استخدم فيها الفنان البيزنطي الرموز والنصوص الدينية ، ليوحى للمشاهد - بطريقة منطقية كلامية - عن الفكرة الأولى في تلك اللوحة أو ذاك . لقد كان الفن الإغريقي في مجموعه حسياً ، أي أنه يؤثر مباشرة في الحواس وكان الفن البيزنطي حسياً في جزء منه ، ومنطقياً في جزئه الآخر . فالجانب الحسي منه ، أي تصوير الإنسان والأشياء الطبيعية ، لم يعبر عن «فكرة أولى» مطلقاً ، طالما أن الفنان لجأ إلى تعبيرات نمطية مؤسّلة تخالف الطبيعة . ومن ناحية أخرى أصبحت الرموز واللوحات الروائية موضوعات إدراك منطقي تحتاج في معرفتها إلى معلومات خبرية سابقة وطبيعي أن هذه الموضوعات ليست فناً لأنها ليست جمالية بمعنى أنها تمازج الحس .

ولهذا فإن الفن الديني المسيحي في بيزنطة قد تنازل عن النصف الأهم من وظيفته للفهم المنطقي . ومن هنا فقد وجدت في هذا الفن البذور الأولى للنظريتين الآتيتين :

١ - إن العمل الفني يكون مسيحياً حينما يتحد فيه الرمز، أو النص المقتبس، أو الحدث المصور، مع العقيدة المسيحية.

٢ - إن العمل الفني يكون مسيحياً حينما يرتبط استعماله بشيء، كالعشاء الرباني، أو الشعائر الدينية، أو حتى مجرد الزخرفة للكنيسة، يُلحَقُه بالعقيدة المسيحية.

وكلا النظريتين في الواقع يؤكد أن مسيحية العمل الفني أمر خارج عن مضمونه الجمالي، وأن هذه المسيحية تصور يدركه الفهم، لا موضوع يدرك بالوعي الجمالي الحسي المباشر.

فالنظرية الأولى تميل إلى تخفيض دور القيمة الجمالية في العمل الفني حتى يصبح الفن مجرد تمثيل منطقي في متناول كل يد. . لأن الجانب المنطقي هو الأهم وهو لا يتأثر بالجانب الجمالي، ويعتبر كافياً في حد ذاته. وأكثر الفنون المنظورة في الهند تقوم على هذه النظرية. لأن الهندوكيين يؤكدون أن الحقيقة المنزهة لا يمكن الاتصال بها إلا بالطريقة المنطقية. وهذا الاتصال المنطقي يمكن ارتباطه بأي شيء طبيعي أو صناعي. وحتى أنه لعبة أودمية أخرجت في صورة كالي أو كريشنا أو لاكشمي تعتبر عملاً دينياً يتمتع بقيمته الكاملة كحقيقة منزهة بمجرد إطلاق اسم الإله عليها.

أما النظرية الثانية، وهي النظرية التي ترى مسيحية العمل الفني في الوظيفة التي يستخدم فيها فهي تقود إلى أمر باطل وهو أن أي عمل فني يصبح مسيحياً بمجرد دخوله مبنى الكنيسة .

لقد كانت أعظم الأعمال الفنية التي أنتجها عصر النهضة الأوروبية هي تلك الأعمال التي رفضت، شعورياً، اللاتيبعية التي يتسم بها الفن البيزنطي، ففي الإدراك الشعوري، كما في كل مجالات الفكر الأخرى، اكتشف رجال النهضة أن الطبيعة المطبوعة أو المخلوقة هي المصدر الرئيسي للكشف عن الطبيعة الإنسانية الطابعة، وهي الله؛ تعالى عما يصفون.

ولهذا فإن نظرتهم لهذا المصدر قد بلغت من العمق والشمول ما بلغه سلفهم الإغريق، فروائع ما يكل انجلو (Michelangelo) ورافاييل (Raphael) تعتبر من الناحية الجمالية وثنية إغريقية بالرغم مما قد يقال لنقض هذا الرأي. إنها مسيحية من الناحية المنطقية فقط، حيث يتضح الطابع المسيحي بواسطة اقتباسات دينية مفروضة على العمل فرضاً أو بواسطة الحكاية الدينية التي يعبر عنها هذا العمل. لقد أدرك المفكرون المسيحيون في الفترة المعاصرة، ولأول مرة، مشكلة تحديد أين تكمن مسيحية ما يسمى بالعمل الفني المسيحي. ومع مواصلة الكنيسة الكاثوليكية موقفها كما كان في العصر الوسيط والافتقار إلى أعمال في روعة أعمال رافائيل، ومايكل انجلو، بالإضافة إلى ظهور فن الطباعة أخذت الكنيسة تميل أكثر فأكثر تجاه الموقف الهندوكي. أما البروتستانية فقد فصلت تماماً بين الدين والفن. لكن الجيل المعاصر قد بدأ ينظر إلى هذا الفصل كمشكلة. وعمالقة هذا المجال ومنهم ستانلي هوير (Stan ley Hopper)، ناثان سكوت (Nothan Scott) وآموويلدر، (Amos Wiler)، وكليث بروكس (Brooks Cleanth)، وكذلك قسم الشعائر والفنون بالمجلس الكنائسي العالمي وكل الوكالات التي شكلها للمسرح والموسيقى والفنون والآداب، كل هؤلاء جميعاً ما زالوا يبحثون عبثاً عن خصائص أو معايير مسيحية يمكنهم استخدامها لتقييم الفنون، غير أن كل ما أمكن التوصل إليه في هذا السبيل هو ما جاء في دراسة بعنوان «الدين وموقف الفنان»، ألا وهو التنصل من السؤال وطرحه على مجال علم الاجتماع. ولكن ليكن موقف الفنان ما يكون، إن السؤال: «ما الذي يحدد الخصائص المسيحية في العمل الفني نفسه، لا في الفنان»، قد تحول الآن عن مجراه الطبيعي مهما يكن لتحليل حياة الفنان من الأهمية في التبصير بالإجابة المطلوبة ومن ناحية أخرى، فإن كل ما أمكن التوصل إليه في دراسة أخرى بعنوان «الدين ووسائل الفنان» يعتبر إغريقياً ووثنياً، بمعنى أن كل وسائل الفن المسيحي هي في الطبيعة وعن الطبيعة ومن الطبيعة. وحتى حين

يصبح الفن التجريدي في العالم المسيحي هو مجال المناقشة، فإن التجريدية هذه لا ينظر إليها على أنها تجرد عن الطبيعة وإنما على أنها لون جديد في التعبير عن الطبيعية، بالرغم مما يميزها من شكلية مجردة. فشكليتها هذه ليست أكثر من أداة للتعبير عن الطبيعة الطابعة، أو الطبيعة المطبوعة في الإنسان، ويجب فهمها على أنها إحياء بالحالة الشعورية عند الفنان. ومن هنا فهي بالدرجة الأولى طبيعية ومحقة لفكرة الإنسانية بالرغم من كونها تجريدية من حيث الشكل.

وفي النهاية فإن كل ما أمكن التوصل إليه في دراسة ثالثة بعنوان «الدين ومعتقدات الفنان» إما أنه يرجع في أصله الى علم الاجتماع كما في الحالة الأولى، أي «الدين وموقف الفنان»، أو- وهذا هو الأكثر شيوعاً- إلى أسس لاهوتية ومنطقية لا إلى أسس جمالية، سواء أكانت هذه المعتقدات قد خطرت ببال الفنان على الطريقة البيزنطية أو على الطريقة الهندوكية.

لا تزال أمامنا وجهتا نظر لا بد من مناقشتهما في هذا المجال: الأولى، تلك التي ترى مسيحية العمل الفني في تعبيره عن الصراع بين الطبيعة والتاريخ، وهذه هي وجهة النظر السائدة عند البروتستانتين. والثانية، وهي السائدة لدى الكاثوليك، ترى مسيحية العمل الفني في تعبيره عن التجاذب بين الطبيعة والرحمة الإلهية. فالوجهة الأولى- في أحسن حالاتها- ليست مسيحية، لأن الطبيعة والتاريخ، معاً وفي جوهرهما، غير قادرين على إدراك «المطلق»، هذا الإدراك في المسيحية محدد بإدراك «ملكوت الله» (the Kingdom of God) الذي هو خارج الطبيعة والتاريخ. وحينما يقال إن «ملكوت الله» هذا «هنا» أو «فيك»، فإن هذا إنما يعني فناء التاريخ وكذلك الطبيعة فناء صوفيا في الشخصية الانسانية كذات، لا كعضو في مجتمع يتحرك في إطار الزمان والمكان. وحتى

لوقبلنا هذا الرأي- على استحالته البعيدة- أي الصراع بين التاريخ والطبيعة كطابع مسيحي، فإنه سيظل إغريقياً، من حيث إنه يتضمن وجوهاً من طبيعية ديناميكية لا نهائية تناضل من أجل إدراك ذاتها في الطبيعة. أما الوجهة الثانية، وهي التي ترى مسيحية العمل الفني في الصراع بين الطبيعة وبين الرحمة الالهية، فإنها تبدو أكثر اتصالاً بالطابع الإغريقي. فهي تهدف إلى تمثيل ما هو «قدسي» أو «منزه» في موضوعات، أي في الطبيعة المطبوعة للكائنات أو الأشياء، كما في كسرة الخبز والخمر وماء التعميد أو في كل المواد التي تصبح قرايين تتحول إلى لحم ودم المسيح. ومن ثم كانت حجة مالكولم روس (Malcolm Ross) أن اللاهوت البروتستانتي برفضه مبدأ تحول القرايين إلى لحم ودم المسيح، قد رفض إمكانية «الوجود الحقيقي» للاله في الطبيعة، وفصل عنه العالم المحدث الذي أصبح بهذا الفصل مجرداً من أي معنى من معاني القداسة. ومن ثم، أيضاً، تتحكم العقائدية في المادة كما نرى في أعمال جراهام جرين (Graham Greene) وموريك (Mauriac) حيث ينطبق الفهم الكاثوليكي للرحمة الإلهية على الحقائق اليومية.

وخلاصة القول:

أولاً: نحن نوافق آموز وايلدر حين يقرر في وضوح أنه «لا يوجد، حقيقة، ما يطلق عليه القيم الجمالية المسيحية»، وأنا «ربما يمكننا فقط أن نتحدث عن الخصائص والمعايير النقدية المسيحية، بمعنى أننا نستخدم الرؤى والمعايير التي تؤخذ مباشرة من الكتاب المقدس ومن اللاهوت المسيحي».

وثانياً: قد توجد معايير جمالية مسيحية، ولكن فقط بمعنى أن الفنان المسيحي، كفنان غربي، سواء آمن بالمسيحية في أعماقه أو لم يؤمن، يركن بصفة عامة إلى القيم الجمالية الهلينية التي تحاول جاهدة- خلال طبيعة الإنسان، وبما تقدمه لها العلاقات المنطقية من عون، حتى فيما يتصل بجوهر

الطبيعة- أن تدرك الحقيقة المنزهة، ولكن في مثل هذه الحالة تكون «مسيحية» العمل الفني قد تحولت إلى «إغريقية».

٤- العمل الفني الديني في اليهودية:

بعد عملية تمازج حضاري ملحوظ بالفينيقيين والكنعانيين، طرد العبرانيون إلى بابل. وهناك تعلموا من جديد المعنى السامي الأصل للحقيقة الإلهية كذلك المعنى الذي تفجر بقوة وأعيدت بلورته على يد عبقرى مثل إشعيا الثانى .

فالإله المنزه هنا هو وحده الذى يستوى على عرش الحقيقة وهو كائن مغاير تماماً للطبيعة. ومع تأثر إيمانهم بحضارة المنفى، وحوادث المرحلتين الهلينية والرومانية تصلب موقفهم وتجمد حول نقطتين: الأولى: هى الفصل الكامل بين الله والطبيعة فصلاً مطلقاً، ونهائياً، وأساسياً، لا لبس فيه على الإطلاق. والثانية: أنه لا يوجد شيء فى الطبيعة يمكن أن يكون أداة مناسبة تحمل الحقيقة القدسية أو تعبر عنها، حتى ولو كان هذا الشيء هو الطبيعة الطابعة ذاتها وهذا الموقف يعتبر شائعاً بالنسبة للعبرانيين وكذلك بالنسبة لكثير من جيرانهم الساميين.

وقد ظهر الموقف ذاته جلياً فى استخدام شعوب الشرق الأوسط للطريقة القديمة المتبعة فى ما بين النهرين (العراق)، وهى التأسب، أى استخدام الأنماط التعبيرية التى تتجاهل طبيعى الطبيعة وتقصوها عن طبيعتها. تلك الأنماط المؤسَّلة (stylistic) والتى تبدو فى جوهرها كمحاولة لإعادة إخراج الطبيعة، كانت تطارد بعنف من جانب المعتقدات والفنون الإغريقية التى أصبحت قوة قاهرة فى المنطقة منذ انتصار الإسكندر الأكبر فى القرن العاشر قبل الهجرة. ومن ثم فقد تبنى الساميون فى فنونهم أشكالاً طبيعية، كالإنسان والحيوان والنبات والأشجار والكروم والأعشاب، ولكنهم أخضعوها لنمطهم المؤسَّلب بحيث لم تعد تُخلط بصورها الطبيعية. فعلى يد الفنان السامى

صارت تلك الأشكال مجرد أدوات زخرفية في الفن، ولم تعد معبرة عن طبيعتها.

وباستثناء الأمثلة وهي نادرة على كل حال المتفرقة من هذا النوع من الفن الذي لا تظهر فيه الطبيعة إلا بطريقة مخالفة، لم ينتج اليهود أي نوع من الفنون المراثية على الإطلاق. ولأن يخلو تاريخهم الطويل من مثل هذا النتاج، فإن ذلك لا يعني غباءهم الفني، أو انهم لا يستشعرون بالجمال، أو أن حاجتهم إلى القيم الجمالية لم تكن ملحة، إذ أن هذه الحاجة إلى القيم الجمالية والشعور بها ليست حكراً على طائفة معينة من البشر. بل على العكس فشعورهم الديني رغبة في حماية أنفسهم من أي انحراف وثني- شيد أعظم مقاومة ممكنة ضد تمثل الحقيقة الإلهية في أي شكل من أشكال الطبيعة، ومن هنا كان تاريخهم الفني قفراً- نعم! ومن الحق أن نقول، إنه كان بهذه الصفة ليتمكنهم تذوق الحقيقة المنزهة وليدركوا جمال الإله المنزه. فلقد كان التفكير في هذا الإله، بالنسبة لهم يفرض عليهم أن يجردوا أحاسيسهم عن كل ما هو طبيعي أو منتمٍ إلى الطبيعة. وهذه هي الحقيقة التي لم ترثها المسيحية في تصور لها لشخصية المسيح السامية. فهي في الحقيقة لم تفهم هذه السمة، طالما أن الذي انتصر هو المسيحية التجسدية التي تخلط بين ما هو طبيعي وبين ما هو حقيقة قدسية. وهذا هو السر في أن اليهود لم يكن لديهم فن مرثي، وربما بدوا فخورين بهذه الحقيقة.

الذيول

من طريف ما يذكر في هذا المجال قصة نقلها إلينا الاستاذ فرانكلين ليتل حيث قال: «زار أعضاء الكنيسة المشيخية بلاد الشرق الأوسط وعادوا بسجادة شرقية أنيقة ليقدموها هدية الى كنيستهم. وكم أعجب القائمون على الكنيسة بجمال تصميم السجادة وألوانها الزاهية وزخرفتها فقرروا ان يصمدوها على مذبح الكنيسة على مرآى جميع الزوار والمصلين. وكل من زار الكنيسة

أبدى إعجابه بجمالها. وفي سنة من السنين وإذا بالسيدة اديل حداد العربية الزائرة لمدينة آن اربور بمشيجان والتي تنتمي الى الكنيسة ذاتها تدخل الكنيسة بقصد الزيارة. وما ان وقعت عيناها على المذبح رأت السجادة وقرأت الخطب العربي المطرزة عليها «لا اله الا الله محمد رسول الله» فاضطربت ايما اضطراب وأسرعت تخبر مضيفها بواقع السجادة مما آثار الحيرة والدهشة في نفوسهم فأزيلت السجادة من مكانها. وكم زين الاساقفة كنائسهم وأزياءهم بالخطوط العربية المطرزة معلنة آيات الله الكريمة وأحاديث رسوله (ص) لمن قدر على قراءتها. فاللباس الرسمي للمسؤولين في الكنيسة والذي لا حصر له كانوا يلبسونه لإداء الوظائف الكهنوتية وإذا مات أحدهم كفن في تلك الثياب التي كانت قد عملت بأيدي عربية موشاة بآيات قرآنية. أنظر البحث في تأثير الفن الإسلامي في الفن الغربي في القرون الوسطى كتاب «التراث الإسلامي» لتوماس آرنولد وأ. غيوم الأبواب التالية ١- ٢- ٤- ٥- ٦- ٧- ١٢ وكتاب «التأثير الشرقي في الفن الغربي» لرفيق أ. جيرازبهاي، بيت آسيا للنشر، نيويورك ١٩٦٥

أنظر «الالهيات والأدب الجديد» لأموس. ن وايلدر، نشر مطبعة جامعة هارفرد كمبردج سنة ١٩٥٨.

انظر ستانلي ر. هوبر «المسائل الروحية في الأدب العصري» مطبعة هاربر، نيويورك سنة ١٩٥٢.

انظر ناثن أ. سكوت «مقدمة للشعر المسيحي» في مجلة الدين جزء ٣٥ رقم ٤ أكتوبر سنة ١٩٥٥ م ص ١٩١- ٢٠٦.

ص. ١٩١- ٢٠٦، انظر ذيل رقم ٥٣ أعلاه.

انظر كلينث بروكس «الاله المخفي» دراسات في هيمنجوي، بيتس، فولكرز ايليوت، وارن، «مطبعة جامعة بيل بنيوهافن سنة ١٩٦٣

هذا وما يأتي من عناوين الاجزاء الثلاثة من المصدر المذكور سابقاً
لستانلي ر. هوبر تحت رقم ٥٣

أنظر كلينس بروكس، الكتاب المذكور سابقاً (ص ١٣١) حيث ذكر في
الخاتمة «ان جميع أولئك الكتاب (هيمنجوي، فولكنر، بيتس، إيليوت، وارن)
يحاولون بطرق متعددة أن يعملوا تركيباً منسقا للتاريخ والطبيعة. وبالنسبة لهم
فإن الإنسان مجبول على التسلّط على الطبيعة؛ ولكنه كجزء منها، معادٍ لها لا
محالة. فأنّي له أن يأمل في إقامة علاقة ودية مع الطبيعة من جديد.

ومن جهة أخرى مع أن الانسان يجب ان يناضل مع الطبيعة وأحياناً ضدها
فإنه يجدر به ان لا يطمع في التسلّط عليها. بل يجب عليه ان يتعلم كيف
يخشأها ويحترمها أولاً ثم ينتهي الى محبتها. ومن أصحاب الفنون الجميلة
المسيحيين الملتزمين من يشيرون بالضرورة في أعمالهم الى مصاعب
شتى في الاعتقاد. وقد استنتج كلينت بروكس الطريقة التي يعي بها الكتاب
الخمسة توتر التاريخ والطبيعة هذا، وكيف عكسوا ذلك في كتاباتهم. وقد أثنى
على الشاعر بيتس لفهمه ضرورة استمرارية مستوى للمسيحية ينطلق من مفهوم
القرن العشرين حيث أصبح التاريخ مهماً من الناحية اللاهوتية. لكنه، مع
الأسف، لا يعي المسافة الشاسعة التي تفصل بين «أثينا» و«القدس» اي بين
المسيحية والعقلية العبرية السامية التي انحدرت منها.

الصياغة ل جون. ي. سميث في مقالته «الشعر والدين واللاهوت» في
مجلة «ما بعد الطبيعة» عدد ٩ و ٢ كانون أول سنة ١٩٥٥ ص ٢٦٣-٢٦٤
مقتبسة من كتاب أموس وايلدر السابق الذكر ص ٨٧

(٦١) أنظر كلينيث بروكس في كتابه السابق ص ٨٥